

LA ÉCFRASIS DE LOS EJÉRCITOS O LOS LÍMITES DE LA ENÁRGEIA

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS
Dartmouth College

RESUMEN:

Este artículo analiza el capítulo de la batalla de los carneros (*Quijote* I, XVIII) como una parodia de los mecanismos de la *écfrasis*, entendida en el sentido que le dieron los retóricos de la Antigüedad, para persuadir a la audiencia. En él, Cervantes no se limita a parodiar el motivo de la enumeración de los guerreros o *dénombrément épique*, propio de la poesía épica, por mucho que ésta sea la parte más vistosa y cómica del capítulo, sino que pone en solfa las leyes que rigen el modo de decir y los mecanismos que utiliza la literatura seria para impactar en el lector-oyente. Desde los presupuestos de la retórica se propone poner a prueba los límites de la *écfrasis* invirtiendo el impacto de la *enárgeia*, que no surte efecto en la audiencia sino en el personaje que describe, al confundir la imagen evocada por la *écfrasis* con el referente mismo.

PALABRAS CLAVE:

écfrasis, enárgeia, audiencia, imagen visual.

ABSTRACT:

This article analyses the chapter of the battle of the sheep (*Don Quixote*, I, XVIII) as a parody of the mechanisms of the *ékphrasis*, defined in its ancient meaning, to capture the attention of the audience. In it, Cervantes not only parodies the motif of the *dénombrément épique*, but also the devices of the rhetoric to persuade the audience on a more deep level. Although the enumeration of the captains is the most effective comic part of the description, the interest of the author focuses in the impact of the *enárgeia* on the audience. Following the rhetorical laws, Cervantes tests the limitations of the *ékphrasis* reversing its effects. They do not affect Sancho but don Quixote, confusing evoked image and reality.

KEYWORDS:

Ékphrasis, enárgeia, audience, visual image.

En más de una ocasión Cervantes recurrió a la descripción para introducir una segunda voz que le sirviera de vehículo expresivo para valorar la literatura seria. El papel asignado a la descripción en el discurso cervantino trasciende los límites de la mera referencialidad o del virtuosismo verbal que lleva consigo el acto mismo de describir. En el capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote*, Cervantes recupera el sentido que los retóricos alejandrinos le dieron al término de *écfrasis* para poner de manifiesto los límites de esta modalidad del discurso. La inestabilidad entre las fronteras discursivas es un rasgo característico de la prosa cervantina. La encontramos en toda su producción desde la temprana *Galatea* hasta el *Persiles* y está estrechamente relacionada con una orientación del discurso hacia el material verbal, alejada de los rígidos moldes que

le impone el racionalismo.¹ Se produce no sólo en el plano del discurso (se borran los límites entre descripción y narración) sino también en el de la enunciación (se intercambian los papeles entre enunciador y audiencia). No es casualidad que Cervantes elija una descripción para llevar a cabo su parodia. Pero no se trata de una descripción cualquiera sino de la que los retóricos alejandrinos denominaron *écfrasis*. Esto es, aquella que tiene en cuenta las emociones del que describe y su impacto en el oyente, el referente y, sobre todo, el contexto en el que se produce la enunciación.

No utilizaremos, por tanto, el término *écfrasis*, en la acepción de “ut pictura poesis” que le ha dado la modernidad, sino en la que tuvo para los retóricos de la Antigüedad.² Esta restricción, como ha señalado Ruth Webber, no data de la Antigüedad, ni del Renacimiento, que utilizaba el término como sinónimo de *descriptio*, ni siquiera de la época bizantina. Fueron los críticos del siglo XX quienes generalizaron el término *écfrasis* para referirse a la descripción de objetos de arte.³ En las retóricas de la Antigüedad la descripción de obras de arte sólo tardíamente pasó a formar parte del elenco de la *écfrasis*. La autores de los *progymnasmata* repiten cuatro modalidades: la descripción de personas (*prósoma*), de circunstancias o hechos (*prágmata*), de lugares (*tópoi*) y de periodos de tiempo (*crónoi*). Elio Teón añade, además, la descripción de costumbres; Aftonio, la de animales y plantas. Sólo en el silgo V, Nicolao incluye la *écfrasis* de festivales y obras de arte.⁴

La técnica era bien conocida desde los orígenes mismos de la literatura griega. Los antiguos escolia a Homero dieron diferentes ejemplos de *écfrasis* en la *Iliada* y, entre ellos, incluyeron la descripción del escudo de Aquiles (*Iliada*, 18, 462-613). Lo que hace Homero, según estos comentaristas, es convertir una imagen en pequeñas historias que dan cuenta de la totalidad misma del escudo.⁵ En esta operación están implicadas tanto las condiciones físicas del referente como la relación entre éste, el medio y el artista. Esta fusión sólo es posible si la valoración del que describe media entre el acto de describir y su objeto. La descripción así comprendida se aleja de una fiel representación del referente para convertirse en una suerte de interpretación de lo descrito.

¹ Una de las manifestaciones de la inestabilidad entre las fronteras discursivas íntimamente ligada a la oralidad es el cambio sin verbo introductor de la voz referida a la voz citada (estilo directo e indirecto respectivamente en la terminología tradicional), frecuente en *La Galatea*, *El Quijote*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*.

² Una bibliografía selecta sobre la *écfrasis* puede encontrarse en la “Introduction” de Mario Klarer al número monográfico que le dedicó al tema *Words & Image*, volumen 15, num. 1, January-March, 1999.

³ Para las diferentes acepciones dadas por la modernidad, remito a Ruth Webb, “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre”. *Word & Image*, 1999, 105, pp. 17-18. Según Webb, Leo Spitzer en su artículo “Ode on a Grecian Urn” sancionó definitivamente el término aplicado a obras de arte. Véase la página 10. Para la evolución histórica del término, véase Page DuBois, *History, Rhetorical Description and the Epic from Homer to Spenser*. Cambridge, D.S. Brewer, 1982; y Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992.

⁴ Véase Shadi Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 10.

⁵ Sobre el escudo de Aquiles. véase Andrew S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham, MD, Rowman & Littlefield Publishers, 1995.

Este modo de comprender la descripción fue objeto de reflexión de la antigua retórica. Los *progymnasmata*, o ejercicios de retórica para ejercitar a los alumnos en la práctica de la escritura, incluyen la *écfrasis* entre las composiciones de mayor dificultad. Los autores de los *progymnasmata* (Teón, Aftonio, Hermógenes y Nicolao) coinciden en señalar que el rasgo fundamental de la *écfrasis* es dotar de vida al relato, acercándolo al lector para crear una imagen visual de manera que produzca en el espectador el mismo efecto que si estuviera ante el original. Tanto Elio Teón como Hermógenes definen la *écfrasis* como “una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado”.⁶ Esto es, transforma al lector u oyente en espectador. Pero, además, se trata de una modalidad discursiva que desconoce las barreras entre lo que hoy conocemos como narración y descripción. En la modernidad los objetos son la materia propia de la descripción mientras que de las acciones se ocupa la narración. No era así en la Antigüedad, donde la capacidad de crear una imagen visual era lo que distinguía la *écfrasis* de la *diégesis* o narración.⁷ En la retórica antigua, la diferencia entre ambas no radicaba en la oposición del objeto frente a la acción sino en la *enárgeia*, es decir, en la posibilidad de generar la potencia visual. Y ésta última característica era privativa de la *écfrasis*. Para Hermógenes “las virtudes de la descripción son principalmente claridad y viveza, pues es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe” (*Ejercicios de retórica* § 23).⁸ La *enárgeia* no es tanto una propiedad del lenguaje en sí cuanto una habilidad del sujeto enunciador. La destreza en la selección verbal y la capacidad imaginativa constituyen dos premisas imprescindibles para producir una imagen visual mediante palabras. La *enárgeia* adquiere, así, una importancia excepcional en el acto descriptivo pues de ella depende el impacto en la audiencia.⁹

⁶ Véase Teón y Hermógenes en *Ejercicios de retórica* (Trad. de María Dolores Reche Martínez. Madrid, Gredos, 1991), §118-120 y §22-23, respectivamente. A principios del siglo VI, Prisciano tradujo la obra de Hermógenes bajo el título de *Praeexercitamina* y con este nombre circuló durante la Edad Media. Véase, Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina* (Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre). México, Fondo de Cultura Económica, 1955), p. 230. Francisco de Vergara, según Nicolás Antonio, tradujo a Teón; y de Aftonio circulaba no sólo la edición latina de *Agricola* sino también una edición anotada del Brocense, entre otras. Véase Luisa López Grigera, “En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro”. *Homenaje a J. M. Blecua*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 347-57. Sobre la *enárgeia* o *evidentia* véase, Alessandra Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*. Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998. Sobre el debate que generó el término en el Renacimiento, véase Baxter Hathaway, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*. Ithaca, Cornell University Press, 1962.

⁷ Véase Ruth Webb, “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre”, pp. 7-18.

⁸ La retórica latina incluyó la *écfrasis* o *evidentia* entre entre las llamadas “figuras afectivas”. Heinrich Lausberg en su *Manual de retórica Literaria*, (Madrid, Gredos, 1966, 3 vols., §810), define la *evidentia* como la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus peculiaridades sensibles.

⁹ La noción de *enárgeia* literaria se remonta a la *Poética* de Aristóteles, donde a propósito del poeta y la representación de la acción, escribe, “hay que componer las tramas o argumentos y completarlos con lenguaje tal que pongan lo más posible las cosas ante los ojos, puesto que, viéndoselas entonces con máxima claridad, como si ante uno mismo pasaran los hechos, encontrará lo conveniente y no se le escapan las contradicciones ocultas” (*Poética*, 1455 a). Cito por Aristóteles, *Poética*. Trad. de Juan David García Bacca. Caracas, Prensas de la Universidad Central

No obstante, el proceso de producción de *enárgeia* no está claramente explicado en las retóricas de la Antigüedad como tampoco los límites de la misma. Fueron los novelistas de la Antigüedad (Heliodoro y Aquiles Tacio, sobre todo), que hicieron de la *écfrasis* el recurso parentético por excelencia para retardar la trama del laberinto narrativo de las novelas griegas, quienes pusieron de manifiesto el riesgo de confundir la viveza del discurso con la propia realidad. A propósito de una detallada descripción de Teágenes y Cariclea, Heliodoro no se resiste a ironizar sobre los excesos de la *enárgeia*. Tan viva es la descripción de los amantes que hace Calasiris que la imagen visual impacta de tal modo a su interlocutor, que sin poder contener la emoción de estar ante Teágenes y Cariclea exclama:

- ¡Ésos sí que son Cariclea y Teágenes! –gritó Cnemón.
- Muéstrame, por los dioses, dónde están –le suplicó Calasiris, creyendo que Cnemón los acababa de ver.
- Me ha parecido, padre –contestó Cnemón–, que los estaba viendo, aun ausentes: tan vívidamente me ha representado tu narración a quienes también yo he visto y conozco. (*Etiópicas*, III, 4, 7)¹⁰

Cervantes conocía bien tanto a Heliodoro como las técnicas narrativas de la novela griega y alguna huella de ello se percibe en el capítulo que nos ocupa. Desde luego, va un paso más allá que Heliodoro poniendo a prueba los mecanismos de producción de *enárgeia* al invertir los papeles entre el que describe y la audiencia.

El capítulo comienza con un diálogo entre escudero y caballero en el que don Quijote trata de justificar por qué no le ha prestado auxilio en el manteamiento. La explicación que le da es que algún malandrín encantador le impidió que se apeara de Rocinante y saltara las bardas del corral para socorrerlo. Poco le aprovechan al dolorido escudero las peregrinas razones del amo que todavía tiene presente las cabriolas en la manta mientras su amo estaba mirando el desgraciado suceso a prudente distancia. A Sancho las aventuras no le han traído sino desventuras, y, escarmentado del aporreamiento de los sucesos de la venta, del purgativo efecto del bálsamo de fierabrás y, ahora, del manteamiento, está decidido, aun contra la voluntad de don Quijote, a emprender el regreso a casa. Don Quijote, como era de esperar, se resiste ante semejante propuesta y trata de convencerlo de la necesidad del noble ejercicio de la caballería: “Si no, dime ¿qué mayor contento puede haber en el mundo o qué gusto puede igualarse al de vencer una batalla y al de triunfar de su enemigo? Ninguno sin duda alguna” (187)¹¹. La ocasión no se hace esperar pues pronto encuentran un rebaño de ovejas que don Quijote pinta en su imaginación como ejército enemigo.

de Venezuela, 1982. Véase, también, Ruth Webb, “Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque”. *Dire L'évidence. (Philosophie et rhétorique antiques)*. Carlos Lévy y Laurent Pernot eds. París, Editions L'Harmattan, 1977, pp. 229-248.

¹⁰ Cito por *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Madrid, Gredos. Trad. de Emilio Crespo Güemes. Madrid, Gredos, 1979.

¹¹ Cito por Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

El punto de partida de la descripción de los ejércitos tiene su asiento en la fantasía de don Quijote que, avivada por las intervenciones de Sancho, constituye la fuente generadora de *enárgeia*. La estrecha relación existente entre fantasía y *enárgeia* fue subrayada una y otra vez por las retóricas y poéticas de la Antigüedad y dio lugar a un intenso debate. El anónimo autor de *Sobre lo sublime* se hace eco de este debate al comprender de manera ecléctica la fantasía, a saber, como capacidad para reproducir imágenes, como representación mental susceptible de expresarse mediante el discurso verbal y como objeto representado:

Algunos les dan el nombre de figuraciones mentales, atendiendo a que, en el lenguaje corriente, se llama “imagen” a toda representación anímica que, con su presencia, es capaz de suscitar una expresión; pero el término se usa hoy en día con valor especializado para indicar aquellos casos en los que, bajo los efectos del entusiasmo y de la pasión, uno se imagina estar viendo lo que dice, y lo ofrece con vivos colores a los ojos del auditorio. (*Sobre lo sublime* XV 1)¹²

La fantasía es la premisa indispensable para producir *enárgeia* y dotar el discurso de una dimensión sublime. Las imágenes, a decir del anónimo autor, “son altamente aptas para dotar el estilo de majestad, magnificencia y energía” (*Sobre lo sublime*, XV). Cervantes sigue las pautas de la retórica pero no para producir un discurso sublime sino para producir el efecto contrario. Lo que le interesa no es parodiar exclusivamente la descripción *per se*, sino, sobre todo, el mecanismo que conduce a la visualización de la imagen y sus efectos en la audiencia.

En un primer momento se sirve de los comentarios de Sancho para avivar la ya encendida imaginación de don Quijote. Ante la espesa polvareda que se les avecina, la primera operación que se produce en la mente de don Quijote es la producción de una imagen a tono con su profesión de caballero andante:¹³ “¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando”. A lo que Sancho le puntualiza: “—A esa cuenta, dos deben de ser —dijo Sancho—, porque desta parte contraria se levanta asimismo otra semejante polvareda. (XVIII, 188). La intervención de Sancho produce un efecto inmediato en la mente de don Quijote al dar forma concreta a la imagen primera. La remembranza de sus lecturas caballerescas y la máquina mnemotécnica contribuirán a transformar el ejército inicial en el enfrentamiento entre dos falanges enemigas: “pensó sin duda alguna que eran dos ejércitos que venían a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espesa llanura”

¹² Cito por *Sobre lo sublime*. Trad. y notas de José Alsina Clota. Barcelona Bosch, 1985. Sobre el concepto de fantasía en el pensamiento griego, véase, Alessandra Manieri, “Phantasia nel pensiero greco”. *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, pp. 27-75.

¹³ Sobre el papel de la memoria en el *Quijote* remito a Aurora Egido, “La memoria en el *Quijote*”. *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XI, 1, Spring, 1991, pp. 3-44. Sobre el capítulo que nos ocupa, véase la página 18.

(188).¹⁴ Cervantes, lejos de presentar la descripción como una enunciación monológica en la que sólo interviene don Quijote, incorpora las réplicas de Sancho al proceso de creación de imágenes. El resultado de esta simbiosis es que se difuminan las fronteras entre el que describe y la audiencia. En efecto, Sancho juega un doble papel. Actúa al mismo tiempo como catalizador del discurso, forzando con sus preguntas a que don Quijote invente historias sobre la marcha, pero también está sujeto a los efectos de la *enárgeia*.¹⁵

La disposición de la *écfrasis* responde a la estructura tripartita exigida por la retórica para los *prágmata*. La descripción debía comenzar con los hechos que precedieron a la batalla, seguir con el evento en sí, y terminar con las consecuencias derivadas de la misma.¹⁶ A esta recomendación se atiene el autor. Don Quijote acomete la descripción explicándole a Sancho el origen de la enemistad entre ambos contendientes en respuesta a la curiosidad del escudero. La razón no puede ser más apropiada para la ocasión: “Quiérense mal –respondió don Quijote– porque este Alifanfarón es un furibundo pagano y está enamorado de la hija de Pentapolín, que es una muy fermosa y además agraciada señora, y es cristiana, y su padre no se la quiere entregar al rey pagano, si no deja primero la ley de su falso profeta Mahoma y se vuelve a la suya” (189). La guerra provocada por la negativa a conceder la mano de la hija de un rey constituye, desde luego, un motivo bien conocido y frecuentado por la novela de aventuras medieval y la de caballerías. El largo preámbulo a *Otas de Roma*, versión española de la leyenda de Florencia, cuenta la guerra desencadenada entre Garsir, emperador de Constantinopla, y Otas, emperador de Roma, porque éste último se había negado a concederle la mano de su hija Florencia.¹⁷ Situaciones parecidas pueden leerse en el *Tirant lo Blanc* o el *Primaleón*.¹⁸ Sancho, compasivo por naturaleza y llevado por la emoción que le producen los disparates que cuenta su amo, está decidido incluso a tomar partido en la contienda a favor de Pentapolín: “–¡Para mis barbas –dijo Sancho–, si no hace muy bien Pentapolín, y que le tengo de ayudar en cuanto pudiere!” (189). Sólo la preocupación de no saber qué hacer con el rucio lo retiene. La vehemencia con que don Quijote cuenta

¹⁴ Para la relación de este episodio con la epístola a Lucilio de Séneca, véase Francisco Rico, “Séneca en el *Quijote*, del rebaño a los batanes”. *Primera cuarentena y tratado general de literatura*. Barcelona, Festín de Esopo, 1982, pp. 59-61.

¹⁵ Sobre la importancia de la intervención de Sancho en este episodio, véase Karl Ludwing Selig, “The Battle of the Sheep (*Don Quixote* I, XVIII)”. *Revista Hispánica Moderna*, XXXVIII, 1974-75, pp. 64-72.

¹⁶ Elio Teón distingue las siguientes partes en la descripción: “Argumentaremos describiendo los hechos a partir de los sucesos que les preceden y que les siguen, por ejemplo, si se trata de una guerra, examinaremos primero las circunstancias anteriores a la guerra, las levadas de tropas, los gastos, los temores la devastación del país, los asedios; a continuación las heridas, las muertes, los duelos; y en último lugar, la conquista y la esclavitud de los unos, y la victoria y los trofeos de los otros” (*Ejercicios de retórica*, §119). Véase también Ruth Webb, “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre”, pp. 7-18.

¹⁷ Véase la edición de Herbert L. Baird, *Análisis lingüístico y filológico de “Otas de Roma”*. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1976, Anejo XXXIII.

¹⁸ Sobre el motivo en los libros de caballerías, véase las anotaciones de Diego de Clemencín a *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV centenario. Madrid, Ediciones Castilla, 1947, pp. 1163-1176; y Martí de Riquer, *Aproximación al Quijote*, recogido en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acontillado, 2003, pp. 150-155.

la historia ha encendido de tal manera a amo y escudero que no se le ocurre a don Quijote nada mejor que apostarse en lo alto de una loma para ver la contienda:

Hicieronlo así y pusieronse sobre una loma, desde la cual se veían bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes de polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista; pero con todo esto viendo en su imaginación lo que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir. (190)

Desde esta posición privilegiada don Quijote acomete la segunda parte de la *écfrasis*, esto es, el evento mismo, comenzando por la enumeración de los imaginados capitanes. Esta enumeración de las tropas ha sido bien estudiada por la crítica desde las eruditas anotaciones de Clemencín y el comentario de Vicente de los Ríos hasta la interpretación carnavalesca de Agustín Redondo.¹⁹ La descripción tiene como núcleo central lo que se conoce como catálogo de guerreros o *dénombrement épique*,²⁰ frecuente en la poesía épica tanto grecolatina como medieval.²¹ Las posibles fuentes del episodio esgrimidas por la crítica han sido múltiples debido a la frecuencia con que aparece este tipo de pasajes en los libros de caballerías. Pero acaso convenga recordar el juicio de María Rosa Lida cuando afirmaba que la caricatura de la descripción de los ejércitos no es réplica privativa de ningún libro o autor sino que “apunta en general a todos *los libros mentirosos* que deforman heroicamente la realidad describiéndola *con la voz levantada*, con las pomposas perífrasis transmitidas de generación en generación en el aula de los estudios latinos e introducidas en el romance por Mena, por Ariosto, por sus seguidores” (521).²² El pasaje, de clara filiación carnavalesca, como ha estudiado Agustín Redondo, recuerda las mascaradas similares que se celebraron en Toledo en 1552, compuestas de “cuadrillas

¹⁹ Véase Agustín Redondo, “Los rebaños de ovejas (I, 18)”. *Otra manera de leer el “Quijote”*. Madrid Castalia, 1997, pp. 341-346. Las anotaciones de Clemencín al citado capítulo pueden consultarse en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición citada en la nota 18; el comentario general de Vicente de los Ríos, en *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid, Imprenta Real, 1819, 4ª ed., t. I, §99-100. Para una información bibliográfica más completa, véase la bibliografía del capítulo que nos ocupa en la edición del *Quijote* que manejamos, t. II, p. 56.

²⁰ La enumeración de guerreros en el *Poema de Mio Cid*, aparece por primera vez en la batalla de Alcocer (vv.735-41) y se repite en la descripción de la mesnada del Cid cuando acude a su encuentro con Alfonso (vv. 1991-1996). Véase Colin Smith *La creación del “Poema de Mio Cid”*. Barcelona, Crítica, 1985, p. 251.

²¹ Para la relación del episodio con la novela de caballerías, véanse las notas de Diego de Clemencín a *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* en la ed. cit., pp. 1162-1163; y Martí de Riquer, *Aproximación al Quijote*, pp. 150-155. Se han dado como posibles modelos del pasaje, además, la *Eneida* de Virgilio (Arturo Marasso, Cervantes. *La invención del “Quijote”*. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1943, cap. 2); Juan de Mena (María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento*. México, Colegio de México, 1950, pp. 520-521) o el Carlo famoso de Luis Zapata (Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973, pp. 163-4); Para otros posibles modelos remito a Karl-Ludwig Selig, “The Battle of the Sheep (*Don Quijote*, I, xviii)”, p. 69 n.6.

²² Véase, María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español*, p. 521.

de comparsas armadas, de manera burlesca, con sus letras”.²³ En él las pacíficas ovejas del evangelio se truecan en su contrario gracias a los caprichosos devaneos de la fantasía de don Quijote. En este mundo al revés la enumeración paródica de los capitanes de cada escuadra responde al mismo propósito burlesco. Cervantes a través de paronomasias o juegos de palabras ridiculiza la onomástica hinchada de este tipo de enumeraciones. Agustín Redondo ha explicado el sentido ridículo de algunos de los nombres. Alifanfarón se llama Alí porque sigue la ley de Mahoma y lejos de ser valiente es un fanfarrón. Pentapolín del Arremangado Brazo no sale mejor parado. Además de ser cinco veces asno tampoco puede valerse de su valeroso brazo ya que no tiene sino un muñón. No faltan los gigantes de la novela de caballerías, como Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias, ni tampoco los colores emblemáticos de la locura: “amarillo y azul en el caso de Micocolemo; azul, verde y amarillo, en el de Timonel de Carcaxona”.²⁴ Para completar el cuadro carnavalesco el siempre vencedor y jamás vencido Timonel de Carcajona “viene armado con armas partidas a cuarteles, azules, verdes, blancas y amarillas, y trae en el escudo un gato de oro en campo leonado, con una letra que dice Miau, que es el principio del nombre de su dama, que, según se dice, es la sin par insigne Miulina” (191). La *écfrasis* se desliza, luego, hacia la enumeración de los diferentes pueblos y naciones, reales unos, imaginados otros, que componen cada uno de los ejércitos. Cervantes se burla de este tipo de enumeraciones frecuentes en los relatos épico-caballerescos, como la relación que hace Juan de Mena de las naciones extranjeras que acuden con presentes a la corte de Juan II en la dedicatoria de la *Yliada en romance u Homero romanizado*, la descripción de los ejércitos del emperador Alicandro en *El caballero Febo* o la descripción de los caballeros al final del *Palmerín de Inglaterra*, como ya indicara Martí de Riquer.²⁵ Estas enumeraciones, por otra parte, forman parte, según Bajtín, del lenguaje de la plaza pública. Remiten al heraldo que nombra a voz en grito cada uno de los participantes en la guerra junto con sus respectivas armas, estandartes y distintivos heráldicos. Su propósito es impresionar a las masas populares mediante vacías adjetivaciones y nombres o títulos altisonantes.²⁶ Sin embargo, en el episodio cervantino lejos de convencer a ninguna multitud surten el efecto contrario en Sancho. Si en un principio don Quijote logra embaucar a un Sancho “colgado de sus palabras”, a medida que se aclara la polvareda y va avanzando el ganado sólo oye balidos de ovejas y carneros:

²³ Véase Agustín Redondo, “Los rebaños de ovejas (I, 18)”, p. 342.

²⁴ Para el significado de todos estos nombres burlescos, remito a Agustín Redondo, “Los rebaños de ovejas (I, 18)”, pp. 344-45. Véase también Howard Mancing, “The Comic Function of Chivalric Names in Don Quijote”. *Names* 21.4, 1973, pp. 220-235; y Hernan Iventosch, “Spanish Baroque Parody in Mock Titles and Fictional Names”. *Romance Philology* XV.1, 1961-62, pp. 29-39.

²⁵ Tomo los datos de Martí de Riquer, “Aproximación al Quijote”, p. 154. Para Riquer esta descripción esconde una malicia más sutil. Se satirizan ciertos pasajes de la *Arcadia* de Lope de Vega.

²⁶ Véase Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Barral Editores, 1974, pp. 158-159.

de cuando en cuando volvía la cabeza a ver si veía los caballeros y gigantes que su amo nombraba; y como no descubría a ninguno le dijo:

—Señor, encomiendo al diablo hombre, ni gigante, ni caballero de cuantos vuestra merced dice parece por todo esto. A lo menos yo no los veo. Quizá todo debe ser encantamiento, como las fantasmas de anoche. (193)

El detallismo en la descripción, el colorido de armas y caballeros, la campanuda adjetivación toponímica de los diferentes pueblos de Europa, “y de otras infinitas naciones, cuyos rostros conozco y veo, aunque de los nombres no me acuerdo” (192), contribuyen a crear una intensa imagen visual. La potencia de la *enárgeia* tiene como resultado no ya la adhesión del auditorio, como acabamos de señalar, sino la del propio don Quijote que, atrapado en la imagen visual que él mismo ha creado y sorprendido del comentario de Sancho, le recrimina: “—¿Cómo dices eso? —respondió don Quijote—. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?” (193). La intensidad de sus palabras provoca que el propio don Quijote participe en la batalla al confundir fantasía y realidad, riesgo del que ya habían advertido los novelistas de la segunda sofisticada. Sancho en vano le pide voceando que dé la vuelta y desista de su empeño:

que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a embestir. Vuelvase, ¡deshdichado del padre que lo engendró! ¿Qué locura es ésta? Mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiablados. ¿Qué es lo que hace? (194)

La tercera parte de la *écfrasis*, las consecuencias de la batalla, no corre a cargo de don Quijote, que está ocupado en esquivar las pedradas de los pastores, sino del autor-narrador. Lo que había sido una ilusión producto de la fantasía se ha transformado en una batalla cuyos efectos los padece el mismo caballero en carne propia con la llegada de las primeras “peladillas de arroyo”, que se cobran dos costillas, cuatro muelas y hasta los dedos de la mano acaban *machucados*. El narrador se complace en referir, también con singular minuciosidad, el lamentable estado en que ha quedado el caballero tras la batalla. No omite el detalle de los efectos purgativos del bálsamo ni el del cómputo de las muelas, seriamente disminuidas como resultado de la lluvia almendra-da. Termina la contienda a la manera de un final de fiesta con el apaleamiento de don Quijote incluido. Si en los capítulos precedentes don Quijote había sido el espectador tras las bardas del corral, ahora es Sancho apostado tras la loma quien contempla con desesperación las temeridades de su amo.

Todo el esfuerzo suasorio ejercido por don Quijote para convencer a Sancho de la necesidad de la caballería andante ha sido en vano. Don Quijote no sólo no lo ha convencido sino que, a pesar del cuidado y puntualidad que ha puesto en la descripción de

los ejércitos, ha de reconocer que, al menos por esta vez, Sancho está en lo cierto y es de razón que siga sus consejos. El binomio persuasor-persuadido del inicio del capítulo se ha invertido y es Sancho quien acaba convenciendo a don Quijote de la necesidad de buscar alojamiento: “Sube, amigo, y guía, que yo te seguiré al paso que quisieres, que esta vez quiero dejar a tu elección el alojarnos” (198).

En la *écfrasis* de los rebaños, Cervantes no se limita a parodiar el motivo de la enumeración de los guerreros propio de la poesía épica, por mucho que ésta sea la parte más vistosa y cómica del capítulo, sino que pone en solfa las leyes que rigen el modo de decir y los mecanismos que utiliza la literatura seria para impactar en el lector-oyente. Desde los presupuestos de la retórica se propone poner a prueba los límites de la *écfrasis* invirtiendo el impacto de la *enárgeia*, que no surte efecto en la audiencia sino en el personaje que describe, al confundir la imagen evocada por la *écfrasis* con el referente mismo. Se burla de la pretensión de equiparar la imagen visual, creada mediante el virtuosismo verbal, y el referente en un claro intento de poner de relieve las limitaciones de una concepción retórica del discurso. Cabría decir con Huarte de San Juan que la persuasión corre pareja con la locura, porque la elocuencia nace en una junta de la memoria en la que “es imposible hallarse el entendimiento”.²⁷

²⁷ Véase el capítulo IX del *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan (Ed. de Guillermo Serés. Madrid, Cátedra, 1989): “Donde se prueba que la elocuencia y policía en hablar no puede estar en los hombres de grande entendimiento”, p. 424.